

ミシェル・ルグラン監督映画作品 『6月の5日間』における音楽・音の一考察

倉 田 麻里絵

は じ め に

『6月の5日間 (Cinq Jours en Juin)』(1989年)は、映画音楽の作曲家やジャズピアニストとして有名なミシェル・ルグラン (Michel Legrand, 1932-) が、劇場用の映画監督を務めた唯一の長編映画作品である。ルグランの脚本による自伝的な物語が描かれている点でも希有な本作は、もちろん音楽監督も彼が担当している。映画監督兼作曲家にはチャーリー・チャップリン (Charlie Chaplin, 1889-1977) やクリント・イーストウッド (Clint Eastwood, 1930-)、作曲家兼映画監督にはジャン・カルロ・メノッティ (Gian Carlo Menotti, 1911-2007) などがいるが、作曲家が長編映画を制作した前例はあまりない。

ルグランはパリ国立音楽院にてナディア・ブーランジェ (Nadia Boulanger, 1887-1979) に師事した。また、同時期に第2次世界大戦での米兵との交流等でジャズに関心をもった。ルグランは自伝で「映画音楽ではすべての音楽的言語が結びつく」⁽¹⁾と述べており、彼の映画音楽ではクラシックやジャズ、ポピュラー音楽が混在しているものが多くある。ジャン＝リュック・ゴダール (Jean-Luc Godard, 1930-) の『女は女である (Une Femme est Une Femme)』(1961) やジャック・ドゥミ (Jacques Demy, 1931-1990) の『シェルブールの雨傘 (Les Parapluies de Cherbourg)』(1964) といったヌーヴェル・ヴァーグ作品、またノーマン・ジュイソン (Norman Jewison, 1926-) の

の『華麗なる賭け (The Thomas Crown Affair)』(1968)といったハリウッドの作品など、ルグランは時代や趣向の違うさまざまな監督作品の音楽を作曲している。彼は映画音楽だけではなく、舞台音楽の作曲やジャズピアニストなど幅広い音楽活動をしている。

ルグランの映画音楽に関する研究は、彼の多様な音楽活動の一面として、主に作曲家の視点から言及されることが多い。当然ながら、映画制作における音楽監督の仕事は映画のジャンルや監督の要求に応じた従属的な立場にあり、自分が関わっている映画の主導権を握ることはほとんどない⁽²⁾。また、映画に介在するあらゆる音楽は映画を構成する音の一要素にすぎず、それらは映像や物語との関係においてのみ機能する。したがって、映画音楽の研究において、音楽監督の創造性は監督の作家論や作品論に曖昧に包摂される傾向にある。そこで、本稿では映画における諸要素の決定権を持つのは映画監督であることを前提におきながらも、作曲家ルグランが映画監督を務めた『6月の5日間』を採り上げる。興味深いことに、本作は作曲家であるルグランが映画監督を務めているにも関わらず、彼の「オリジナル音楽」は2曲に限定され、クラシック音楽の引用や背景音の構成に重点が置かれている。本稿ではこれらの音楽・音を、ミシェル・シオンの映画の音に関する理論⁽³⁾に照らし合わせることで整理する。

『6月の5日間』の考察にあたって、本作はルグランの自伝的な物語が描かれているため作曲家・映画監督としてのミシェル・ルグランと、映画の登場人物としてのミシェル・ルグランを区別する必要がある。本稿では物語上のルグランを「ミシェル」と表記する。本作の物語は1944年6月6日、パリ国立音楽院に通う15歳のミシェルがピアノの試験で一等賞を得ることからはじまる。同日、ノルマンディー上陸作戦が開始されたことを知った彼と彼の母マルセルは、家族のいるサン・ローヘ向かおうと駅へ行くが、交通手段は断ち切られていた。偶然出会ったイヴェットという女性と、盗んだ自転車をこいでパリからサン・ローヘを目指すことを決める。彼らは爆撃や戦闘を目撃しながらも愉快的な自転車旅行を進め、その道中でミシェルはイヴェットとの恋を経験し、た

どり着いたサン・ローで米兵からブルースを教わる。

本作の物語は、ルグランの自伝を脚色して作られている。偶然出会った女性として登場するイヴェットは、実際は母マルセルの友人である。自伝では3人の目的地はマイエンヌだったが、上陸作戦の地域に近づいていくという物語を劇的に脚色するために、映画ではノルマンディーのサン・ローに変更された。またミシエルの年齢を実際の12歳ではなく15歳に設定し、イヴェットとの恋愛を経験させることで自伝的な物語に成長譚という軸を与えた⁽⁴⁾。

この自転車旅行はルグランと彼の母にとって印象的な思い出だった。彼らは戦後、同じ道を再度旅行しようと考えたが、ついに叶うことなく母は亡くなる。そこでルグランは長編映画という形で、この旅をもう一度辿り、それを母に捧げようと考えたことが本作制作の動機である⁽⁵⁾。

本作は、ルグランが作曲を務めたジャン＝ポール・ラプノー（Jean-Paul Rappeneau, 1932-）監督作品『城の生活（La Vie de Château）』（1965）と同じく、ノルマンディー上陸作戦時のフランスで暮らす人々を描いている。そのため本人が自伝で指摘するように「『自転車、ノルマンディー、田舎道、連合軍上陸』という同じ事象」⁽⁶⁾が描かれており、映像上の類似点も確認できる【図1-4】。しかし、紙面の都合もあり、このことは別紙でとりあげる。

『6月の5日間』は1989年に作曲家として既に有名であったルグランが映画監督を務めた作品であるため、フランスやアメリカの映画雑誌で紹介されている⁽⁷⁾。特に、脚本や演出への批評が目立った。その一つは、ドイツ占領下のフランスやノルマンディー上陸作戦時のサン・ローの描き方に対するものである。本稿では時代考証について詳述しないが、彼は自伝で「戦争は私たちを最悪なことに慣れさせてしまった」⁽⁸⁾と述べている。戦時中に日常となってしまう惨状の描写に重点を置くのではなく、本作はルグランが心象風景化したものだと考える。その心象風景の基盤であり本作の主題とは、ルグランが尊重する「平和と自由」である。ルグランは音楽・音に「平和と自由」を示唆する機能を与え、それらは時に戦争の描写と対比され「平和で自由な日常を脅かす戦争への嫌悪」を表している。

本稿で使用する用語を確認する。映画における「物語」の概念の一つである物語世界（*diegesis*）は、映画の音楽・音について論じる際の一つの区分である。デイヴィット・ボードウェルとクリスティン・トンプソンによると、物語世界は物語映画における観客が見聞きするすべての出来事の世界である。そこには、スクリーン上に示されないアクションや空間、起こったと想定される出来事も含まれる⁽⁹⁾。彼らはこの定義を基に、音楽・音の区分として「物語世界の音」と「非物語世界の音」を提唱している。その各々は、物語世界の中に音源がある音と、その世界の外部にある音源から聞こえてくるかのように表現される音を指す⁽¹⁰⁾。

本稿で援用するシオンの映画の音に関する理論も、物語世界の概念を基に音と映像の関係を検討するために提唱されたものである。それは音の3つの区分で、「インの音（*in*）」「フレーム外の音（*hors-champ*）」「オフの音（*off*）」という⁽¹¹⁾。本稿では用語の意味するものはそのままに、その和訳を「画面内音（*in*）」「画面外関連音（*hors-champ*）」「非物語世界の音（*off*）」とする⁽¹²⁾。「画面内音」は物語世界の音で、音源が画面の中に見える音である。シオンの提唱した、もう一つの物語世界の音である「画面外関連音」とは、物語世界の音でありながら音源が画面の中にない音である。つまり、画面が示す空間に隣接する空間かつ同一の時間に音源があることが観客によって想像される音である。「非物語世界の音」は、登場人物には聞こえない物語世界の外部からつけられる音である。

本作の音楽はクラシック音楽と、ルグランの作曲であるオリジナル音楽の2種類が使用されている。さらに背景音の鳥の鳴き声が強調してつけられている。以下、これらの3つの響きについて3つの章で整理していく。1章では音楽・音の使われ方を観察し、それぞれの音をシオンの3つの区分と照らし合わせる。次いで、3つの響きが本作の主題である「平和と自由」を如何に表しているかを考察する。最後に、本作の音楽・音の構造を明らかにする。またルグランが作曲家兼映画監督でありながら、オリジナル音楽を2曲という少ない曲数に限定した理由を探る。これらの分析から映画監督のルグランは、作曲

家としての自身の音楽的創造性を如何に視覚的表現の中に組み込んだのかを考察し、彼の映画音楽再考への契機としたい。

1 音楽・音の出現シーン

1-1 鳥の鳴き声

鳥の鳴き声はいわゆる「背景音」として、田舎道や森という環境に付随して聞こえる音である。「鳥」という音源は画面内で示されないが、登場人物に聞こえている音であるため「画面外関連音」といえる。ロード・ムービーの形式をとる本作の物語の軸となるのは、3人が自転車で移動するシーンである【図2】。この軸となるシーンに一貫してつけられている背景音の鳥の鳴き声을本作の主要な音であると考え、本稿では「基盤となる音」とする。

1-2 クラシック音楽

本作で使用されている4曲のクラシック音楽は画面内でミシェルによって演奏される「画面内音」である【図5】。シオンによると、映画におけるクラシック音楽の使用は「無声映画の時代からよく用いられていた。トーキー映画の最初の二〇年においては、〔略〕稀にしか用いられなかった。それは五〇年代、六〇年代を通して、主に『作家の』映画のなかで、次第に再び好まれるようになった」⁽¹³⁾とされている。ルグランもヌーヴェル・ヴァーグの作品の中で、おおよそ映画監督の意図によりクラシック音楽を使用している。

岡俊雄は自著『フィルム・ミュージック』の中で、映画におけるクラシック音楽の使用を3つのケースに大別している。

1. 作曲者あるいは演奏家を主役とした作品であり、当然音楽演奏場面が映画のなかで大きなウェートを占めることになる。
2. ヴァラエティ・ショウ的ミュージカル映画のなかで、クラシックの演奏家が出演した見せ場を持った作品である。

3, 伴奏あるいは情景音楽, バックグラウンドミュージックとして用いられたもの。⁽¹⁴⁾

この分類によると本作は「1」にあたるが, 本作ではクラシック音楽の演奏場面は短く挿入されるだけである。本作で重要視されているのは, ミシェルにクラシック音楽をピアノやパイプオルガンで演奏させることで彼がパリ国立音楽院の生徒であると印象づけることと, 2章で言及するがその演奏場面によって本作の主題を表すことである。

これら4曲のクラシック音楽の吹き替え演奏はルグランではなく, エリック・ベルショ (Erik Berchot, 1958-) が行っている。2人の出会いはベルショが9歳の時で, 彼のピアノに感動したルグランがその道を勧めた。ルグランが音楽を担当したクロード・ルルーシュ (Claude Lelouch, 1937-) の『遠い日の家族 (Partir Revenir)』(1985) では, ベルショが演奏だけではなくピアニスト役で出演するなど, 2人での仕事は『6月の5日間』以外にも確認できる。本作でクラシック音楽をベルショに演奏させ, ルグランは自身が作曲したオリジナル音楽を演奏しているのは, ルグランが作曲家として2つの音楽を区別したのだと考えられる。

1-3 オリジナル音楽

自ら映画監督を務めた作品であるにも関わらず, ルグランが本作のために作曲したオリジナル音楽は2曲のみである。それらは「非物語世界の音」として流れる。ピアノで演奏される〈Scènes de la vie quotidienne〉は作品の中盤で流れ, 自転車旅行の日常を描くショットがまとめられている。自転車をこぎながら3人で1つのパンを食べたり, イヴェットが摘んだであろう花束を母に渡したりする旅行中のショットが3人の笑顔で彩られている。〈Love makes the changes〉は作品の終盤に3回流れる。ミシェルたちの目的地であるサン・ローに到着後, 米兵がミシェルにブルースを披露する際にピアノで弾き, その後ミシェルとイヴェットの会話時やエンドクレジットにかけて非物語

世界の音で流れる。

2 音楽・音の機能

2-1 「平和と自由」の象徴としての音

作品内で初めて鳥の鳴き声が登場するのは、作品の冒頭でミシェルと母、イヴェットがパリで自転車を盗み、サン・ローへ向けて走り出す時である。鳥が鳴きはじめて 19 秒後、イヴェットが鳥の鳴き声を聞いて目をつむり微笑むため、我々はこの音が登場人物にも聞こえている音だとわかる【図 6】。イヴェットが鳥の鳴き声を聞いたことを表情によって示すのは、バラ・バラージュが論じている「観相的表現」⁽¹⁵⁾とも言える。観相的表現についてバラージュは「人間の顔の上に現れる音の作用を目で見ることなしには、われわれはおそらく、或る音や騒音の意味を全然とらえることができないだろう」⁽¹⁶⁾と述べている。イヴェットの観相的表現によって、我々は鳥の鳴き声が作品の中で「心を穏やかにするもの」として扱われていくことを知る。また、ルグランがノルマンディー上陸作戦が実施されている中での自転車旅行について「かなりの危険があったにもかかわらず、そこにはすでに自由の風が吹いていた」⁽¹⁷⁾と述べていることから、自転車をこぐシーンに一貫してつけられている鳥の鳴き声はルグランが感じた「自由の風」の表現とも関連すると考えられる。

この 2 点によって、本作における鳥の鳴き声は「平和と自由」を象徴する音だと考える。それは本作の主題であると同時に「平和と自由」を脅かす戦争への嫌悪も表している。自転車旅行中に 3 人がドイツ軍に捕虜にされる緊迫したシーンがある。3 人がドイツ軍に詰問される室内では、開けられた窓から鳥の鳴き声が入ってくる。のびのびと鳴く鳥の声は、緊迫したこのシーンと対比して皮肉的に聞こえる。また、道中で遭遇する「木に引っかかったままの無人のパラシュート」【図 4】や「燃えた車」という戦争の描写にカメラがクローズアップすると、鳥の鳴き声は音量やアタック音の強さによって強調される。鳥は田舎道や森でさえずるため物語世界内では背景化されているが、戦争

の描写に対比する「平和と自由」の象徴としては前景化されていることがわかる。

2-2 クラシック音楽のイメージ

本作ではショパンから2曲、バッハから2曲が使用されている。それらの使用シーンを楽曲ごとに確認する。

ショパンの〈練習曲 op.10 no.12〉は作中で4回使用される。

- ①作品冒頭、ミシェルがパリ国立音楽院のピアノの試験で弾く【図5】。
- ②自転車旅行の初日に宿泊したホテルで、ミシェルが夕食時にレストランに置いてあったピアノで弾く。
- ③その翌朝に爆撃から逃れるために入ったホテルの倉庫で、天井から落下してきたピアノに合わせて流れる【図7】。
- ④自転車旅行中にドイツ軍に捕虜にされた際に、ミシェルはピアニストであることを問われてピアノを弾く。

例外として画面内音ではない③を除き、全てミシェルが物語世界内の人物に聞かせるために演奏する。この練習曲は通称「革命」と呼ばれている。ショパンがシュトゥットガルトでワルシャワ陥落を知った頃に作曲されたと考えられてきたが、今では作曲時期を特定する具体的な証拠はないとされている⁽¹⁸⁾。しかし、この練習曲に対して観客がイメージするポーランド人の怒りや哀しみ、「執拗に抵抗を続ける闘争の苦痛」⁽¹⁹⁾を、ルグランは本作に反映させている。

ショパンの〈練習曲 op.10 no.3〉はサン・ローに到着後、イヴェットに相手にされないミシェルがピアノで弾く。映画『別れの曲 (Abschiedswalzer)』(1934)で使われたことから、本楽曲は日本では通称「別れの曲」と呼ばれるようになった。作中では本楽曲を聞いた米兵が、「悲しみ」を意味する“Tristesse”という欧米での通称を使用している。本楽曲は「もの寂しい感じもするが、十分に甘く、しみじみとした感情」⁽²⁰⁾があるとされ、ミシエルの心情を吐露するかのよう演奏される。

バッハの〈平均律クラヴィーア曲集 BWV.867 前奏曲〉は、自転車での移動中、飛んでいく戦闘機から逃れるように入った町の教会でミシェルがパイプオルガンで演奏する。この前奏曲は、「崇高で厳粛な宗教的雰囲気」⁽²¹⁾にみたされ、その旋律は「葬列の印象」⁽²²⁾を与えられている。戦闘機の音が連想させる死への恐怖をかき消すようにパイプオルガンによって弾かれるため、観客に祈りをイメージさせる。

バッハの〈平均律クラヴィーア曲集 BWV.850 フーガ〉は、道中に通りがかった村の広場で、一人の少女が弾いていたおもちゃのピアノを借りてミシェルが演奏する。その村の広場では子どもたちは遊び、老婆は椅子に腰掛け編み物をしている。この長閑な村の広場へたどり着く前に、ミシェルたちは「木に引っかかったままのパラシュート」【図 4】や「燃えた車」を目撃する。本楽曲は「フランス式序曲 (französische Ouverture 独) の荘重さといったものを、だれもが感じとるだろう」⁽²³⁾と言われ、戦争の描写と長閑な村での演奏は対比され、平和への祈りのような印象を与える。

これら 4 曲を画面内音で主人公に演奏させるのは、観客に意識的に楽曲の一般的な印象を想起させるためである。それはシオンのいう「付加価値」の効果といえる。付加価値とは「音響要素によって生じた情報、感情、雰囲気のもたらすものを、観客（実際には聴＝観客である）が自発的に、まるでそれらがそこから自然に生じているかのように、見ているものに投影してしまう効果」⁽²⁴⁾である。しかし、ルグランはそのような既成楽曲がもつ付加価値の効果だけを本作に取り入れたいのではない。渡辺護が「音楽の理解はある程度、条件反射によっている」⁽²⁵⁾と述べていることから、長い時間を経て人々に聞かれてきた音楽だからこそ、映画監督と観客が共有できる一般的なイメージがあると考えられる。それをルグランは物語によって観客に喚起している。つまり、ショパンの曲は戦争とそれに対する抵抗の象徴、バッハの曲は祈り、転じて平和を希求する象徴として本作の主題を表していると考えられる。

クラシック音楽は基本的に画面内音として使用されるが、例外がある。それはショパンの〈練習曲 op.10 no.12〉の登場シーン③である【図 7】。レストラ

ンからホテルの地下にある倉庫へと避難した際に、襲撃により倉庫の上の階にあたるレストランのピアノが落下してくる。そのピアノは昨夜の夕食時にミシェルが「革命」を披露したものである。カメラは舞い上がる埃の中にある落下してきたピアノを見つめ、昨夜ミシェルが演奏した「革命」が、音源を示さず登場人物にも聞こえていない音として流れる。しかし、これは非物語世界の音とはいえない。非物語世界の音とは、物語世界とは異なる次元に存在している音である。この音は「現時点で聞いている（あるいは想起している）劇中人物は存在しないが、観客に対してのみ提示される物語世界の過去の音」⁽²⁶⁾であり、物語世界内に起因する音である。このピアノを見つめる8秒間は本作でつけられている音楽の時間の中で最も短い、観客にとって同曲が演奏されたバリ国立音楽院での試験【図5】や、昨夜のレストランでの演奏のシーンという襲撃をうける以前への回想の時間となり、その平和な時間は襲撃との強烈な対比を生み出す。作品冒頭から「画面を横切る軍人」や「通り過ぎる軍用車両」によって表されてきた戦争の気配が、ついに襲撃という形で直接ミシェルたちにとって顕然なものとなったことが、音の演出によっても表されている。

2-3 主題を支えるオリジナル音楽

オリジナル音楽の〈Scènes de la vie quotidienne〉は自転車旅行の日常を描くショットがまとめられているため、大まかには自転車での移動中のシーンである。このシーンは鳥の鳴き声がつくべきであるが、鳥の鳴き声は本楽曲の終盤までつかない。その点においては、鳥の鳴き声という「平和と自由」を象徴する音を本楽曲が補っていると言えるだろう。それはここでの移動中のショットに戦争の描写、例えば道中で登場する「爆撃された橋」や「ドイツ軍の車」などを使用していないことからわかる。3回ある〈Love makes the changes〉が流れるシーンにおいても戦争の描写を廃し、イヴェットとの恋愛によるミシェルの精神的な成長のみを描いている。これらのことから、オリジナル音楽そのものは「平和と自由」を象徴するわけではないが、映像との関係により本作の主題をしっかりと支えていると考える。

3 映像と音楽・音の使用意図

3-1 音源をほのめかすオリジナル音楽

オリジナル音楽は非物語世界の音でありながら、音源に似たものを示唆するような映像がある。〈Scènes de la vie quotidienne〉では、ミシェルがこの楽曲と推測できるメロディーをスケッチする様子や、自転車のハンドルにかけた指をピアノを弾いているようにカタカタと動かす様子【図8】が描かれている。つまりミシエルの頭の中では本楽曲が流れているかのように描かれているため、我々は本楽曲がミシエルの内的な音楽でもあることを認識する。これはミシエルに音源のような役割を持たせることで、後の作曲家であるルグランの創作音楽であることを表している。

シオンは音の3つの区分について「三つの境界線が、映画次第で、ある時は壁となり、ある時はそれを越えることがドラマとなる扉」⁽²⁷⁾になると述べている。3回流れる〈Love makes the changes〉では、この区分の境界を越えながら楽曲にアレンジを加えていくことで、観客に作曲家であるルグラン本人の像を想起させている。

(1) ミシエルに米兵がブルースをピアノで弾いてみせるシーンのため、米兵の指先のクローズアップと共に楽曲は画面内音として描かれる【図9】。

(2) ミシエルがイヴェットをピアノのある部屋から連れ出し、納屋の中で2人が会話する際に、ピアノのある部屋からは米兵が弾くジャズが聞こえてくる。この画面外関連音は部屋にいる人々の拍手によって終わる。その後、楽曲が流れはじめるが、(1)の部屋で演奏していた画面外関連音の響きとは異なり、鮮明に楽曲の音が聞こえる。そのため我々は(2)が非物語世界の音だと認識する【図10】。

(3) ピアノの前に座るミシエルを映しながら、非物語世界の音として流れる。

(1)で米兵がピアノで演奏する画面内音の本楽曲は、(2)では非物語世界の音に変わり、ピアノ演奏にハミングを加える。(3)では非物語世界の音の

ま、ピアノ演奏にハーモニカとヴォーカル、ドラム、ベースを加えてバンド形式で流れる。これはミシェルを通して、米兵に教わった新しい音楽であるジャズがルグランの音楽手法の一つになることを、画面内音から非物語世界の音と境界を越えると共に楽曲にアレンジを加えることで示唆している。そのため(2)はルグランの自伝的な要素として、ミシェルがジャズを自身の音楽手法に取り込む過渡期的様相といえる。

3-2 「基盤となる音」

2章で言及したようにクラシック音楽は物語に密着した音楽でありながら、ショパンの使用曲は戦争とそれに対する抵抗の象徴的な表現、バッハは平和を希求する象徴的な表現である。これらのクラシック音楽は鳥の鳴き声が象徴する「平和と自由」という基盤を崩す形で、画面内音で入る。つまり、この「基盤となる音」の存在によってクラシック音楽の象徴的なイメージは、「平和と自由」を壊す「戦争」に関わる表現として用いられていることがわかる。音楽・音はその世界内で関係しあうことで、さらに主題を表している。ここにルグランの映画音楽に対する一つの態度をみることができる。それは作品がシオンの「付加価値」の効果を得られるように、つまり音楽・音の情報を観客が自発的に映像に反映できるように、観客にとって「わかりやすい」音によって音楽・音の世界を構築することである。

また、「基盤となる音」である鳥の鳴き声はオリジナル音楽を作品内でつなぐという役割もある。〈Scènes de la vie quotidienne〉が流れるシーンは、本来鳥の鳴き声がつくべきシーンである。しかし、ここでは背景音は音楽のリズムに合わせて部分的に入るにとどまり、鳥の鳴き声は楽曲の終盤までつくことはない。ミシェルがイヴェットに惹かれていく様子は作品前半から描かれるが、我々が彼の恋心を決定的に知るのは本楽曲の終盤である。本楽曲の終盤でミシェルは橋の上で、このピアノ曲をスケッチしたノートに「あなたは、私があなを愛していることを知らない。決して知らないだろう。」と書く。そこに母とイヴェットが近づいて来たため、2人に見られる前にミシェルはそのペ

ージを破って捨てる。このシーンで、我々はミシェルの恋心を知る。また、ミシェルがノートのページを破って捨てた後、本楽曲の中で初めて鳥の鳴き声が響く。〈Love makes the changes〉が流れるシーン（2）【図10】では、ミシェルがジャズを自身の音楽へと取り込む過渡期的様相として楽曲は非物語世界の音で入るが、ここでは楽曲が流れはじめてからも鳥の鳴き声が入り続ける。それは該当シーンの3分の1ほどの時間まで続き、次第に音楽のみになっていく。つまりオリジナル音楽の2曲は、ダルセーニョのような役割を持つ鳥の鳴き声によって一連の流れとして示されているのである。

オリジナル音楽が流れるシーンの物語は、ミシェルとイヴェットの恋愛模様という自伝から離れた脚色部分だが、楽曲はルグランの音楽経験を語っている。つまり、オリジナル音楽は物語に付随する音楽としてミシェルの心情を表すと同時に、その2曲の曲調の変化はルグラン自身の音楽経験を表す自伝的な要素でもある。〈Scènes de la vie quotidienne〉はミシェルがイヴェットに恋心を抱いている様子を分散和音を多用した流麗な旋律で表すのに対し、〈Love makes the changes〉ではイヴェットが去っていくという感傷的な気分をブルースで表している。これはピアノで演奏されるクラシック音楽を踏襲した楽曲から、バンド形式でブルー・ノートを用いた楽曲への移行でもあり、パリ国立音楽院での音楽教育から、ジャズとの出会いというルグラン自身の音楽経験そのものである。ここでいう音楽経験とは、ルグランが実際に1944年の自転車旅行で弾いていたクラシック音楽やオリジナル音楽を用いているという意味ではなく、彼の自伝的な要素という意味である。

さらに〈Scènes de la vie quotidienne〉でミシェルが楽譜を破って捨てるのは、ノートに書いた言葉を読まれないという物語上の動機だけではない。音楽家の卵であるミシェルが自作のピアノ曲を捨てるのは、ルグランがクラシック音楽だけではなく音楽の多様性を持っていることを示唆している。それはダルセーニョのような役割を持つ鳥の鳴き声によって繋がる〈Love makes the changes〉が、その後バンド形式になることから明らかである。

3-3 オリジナル音楽の限定理由

ルグランはなぜ『6月の5日間』のオリジナル音楽を2曲に限定したのだろうか。考えられる理由はさまざまあるが、例えば「映画監督としての判断で、作曲家ルグランの音楽が目立ちすぎるのを避けるため」という理由が考えられる。作曲家ルグランが映画監督を務めた長編映画作品となれば、期待されるものの一つは彼の音楽である。多量の音楽を聞かせるための作品になっていてもおかしくはない。しかし、本作では多量に音楽をつけることで注目を集めるのではなく、曲数を限定することによってオリジナル音楽に希少性を生じさせ、作曲家としての音楽を際立たせるという効果を得ることができたとも言える。それはオリジナル音楽の音源としてミシェルをほのめかすことや、鳥の鳴き声にダルセーニョのような役割を持たせることでオリジナル音楽2曲を繋いだことから明らかである。

次に、「作曲家としての判断で、鳥の鳴き声を音楽的な要素として扱ったため」という理由も考えられる。鳥の鳴き声が本作の重要な構成要素の一つであることがわかるシーンがある。自転車旅行の2日目、3人が池の側で休憩をする時、ミシェルが5本の電線に止まっている鳥を音符に見立てて歌うシーンがある【図11】。環境に付随する背景音の音源である「鳥」が「音符に見立てられるもの」として描かれることで、鳥が「音楽的な要素」と関連があることが示される。

また、鳥の鳴き声と音楽の関わりについて、本作の小説版でミシェルが回想している。それは、ミシェルが自転車をこぎながら、聞こえてくる鳥の鳴き声に次のような思いを巡らしている場面である。

鳥たちの馬鹿げた歌で私〔ルグラン役〕の頭はいっぱいになり、指でピアノを弾くことができなかった。〔略、傷ついたカササギの世話をした楽しい思い出が語られる〕楽典の勉強中や作曲の時、カササギはくちばしで楽譜をついばむのが大好きだった。音符を種と勘違いしたのだ。〔略〕カササギを自然界へ帰す時、私は彼らの歌声〔略〕を惜しんだ。⁽²⁸⁾

鳥の鳴き声と音楽の関わりは、音楽史においても確認できる。指揮者でチェリストのパブロ・カザルス（Pablo Casals, 1876-1973）は平和と自由の象徴として〈鳥の歌〉を演奏していた。彼は鳥について「鳥たちは平和、^{ピース}平和、^{ピース}平和！と鳴きながら空を飛んでいる」⁽²⁹⁾と述べていた。R. マリー・シェーファーも「ヴァーグナーの《ニーベルングの指輪》で、悪の力に対立して鳥の歌」⁽³⁰⁾があることを指摘している。これらのことから、鳥の鳴き声は単なる背景音ではなく、音楽的な要素と関連していることがわかる。

本稿では鳥の鳴き声は「平和と自由」を象徴する音として考察してきた。ルグランが「平和と自由」をオリジナル音楽で表さなかったのは、その部分を音楽的な要素としての鳥の鳴き声によって解決したいという理由があるからだろう。音楽史から察するに「平和と自由」の象徴として広く知られている「鳥の鳴き声」という音を観客に「わかりやすい」音として、オリジナル音楽をつなぐダルセーニョのような役割や、クラシック音楽の象徴的な表現を示すための基盤として、本作に採用することに意味があったのである。それは映画に付随する音である「背景音」を、作曲家として映画作品内で音楽的な要素として使用するという試みが垣間見える。

結びにかえて

本作におけるクラシック音楽、オリジナル音楽、鳥の鳴き声の3種の響きは、ルグランによって意図的に分けられている。本作の映像をルグランの心象風景を具象的に表したものと考えると、3種の響きが分けられている意味が見えてくる。ルグランの音楽経験のなかで、クラシック音楽は既存の音楽である。つまり、ルグランの音楽経験のなかで「具象的な存在」であるため、クラシック音楽は「可視＝画面内音」で描かれている。それに対し、オリジナル音楽は彼の創作であるため「抽象的な存在」として「不可視＝非物語世界の音」として描かれている。この二項対立に鳥の鳴き声は、中間的な存在として位置する。「鳥」という具象的な存在が発する現実音でありながら、本作の鳥

の鳴き声は「音楽的な要素」と関連するという抽象的な存在でもある。鳥の鳴き声は具象的と抽象的な面を併せ持つため、音源を見せない画面外関連音として扱われている。二面性を持つ鳥の鳴き声は、視覚化されたルグランの心象風景である映像と、作曲家として創造する音楽・音の世界を繋ぐ存在でもある。

本作の音楽・音は、鳥の鳴き声を「基盤となる音」として捉えると、簡潔な構造になっている。「平和と自由」を象徴する鳥の鳴き声を基盤に、画面内音で入るショパンは戦争とそれに対する抵抗を象徴、あるいは喚起し、教会でのバッハは平和の希求と犠牲者への祈りとして聞こえる。非物語世界の音のオリジナル音楽は基盤となる音と交差しながら、戦いの中で関わっていく2人を浮き上がらせる。そのような音楽の象徴的な使われ方によって、今度は鳥の鳴き声が「平和と自由」の象徴として前面に強く押し出されている。

本稿ではシオンの理論を援用することで、ルグランが意図的に分けけた3種の響きを整理し、音楽・音の構造を分析した。以上のような検討をもとにして本作におけるルグランの映画音楽の作曲方針は、作品の主題を表すために音楽、また音が持つ象徴性を、可能な限り簡潔に提示することだと考える。それらは音楽・音の世界のなかで関係しあうことで、さらに作品の主題を強調する。彼は作曲家兼映画監督として、音楽・音が映画を構成する一要素であることを認めながら、映画における音楽・音の世界が主題の表現を独自に構築できることを主張している。本作は映画監督を作曲家が務めているため、作曲家の意思が一貫されている。このように映像上の視覚的な表現と音楽・音の創造性を同列に置いて考えることのできる事例は少ない。しかし、ルグランのそのような手法がよくあらわれている作品として、彼の作家性を知る上で再評価される必要があるだろう。

注

- (1) ミシェル・ルグラン『ミシェル・ルグラン自伝』高橋明子訳、アルテスパブリッシング、2015年（原著2013年）、124頁。
- (2) ミシェル・シオン『映画の音楽』小沼純一・北村真澄監訳、みすず書房、2002年（原著1995年）を参照した。

- (3) Michel Chion, *LE SON AU CINEMA*, Editions de l'Etoile, 1985.
- (4) 『ミシェル・ルグラン自伝』, 45-50 頁。
- (5) 前掲書, 48-49 頁。
- (6) 前掲書, 53 頁。
- (7) 本稿で確認した雑誌は以下の通り。Janick Beaulieu, “Cinq jours en juin,” *Séquences*, Issue 144, p.65, 1990. Lenny Borger, “Cinq jours en juin (“Five Days in June”),” *Variety*, Vol.334, p.28, 1989. Michel Ciment, “Cinq jours en juin,” *Positif*, Issue 338, pp.67-68, 1989. Thierry Clech, “Cinq jours en juin,” *Cahiers du Cinema*, Issue 417, pp.52-53, 1989. Jacqueline Nacache, “Cinq jours en juin,” *La Revue du cinéma*, Issue 448, pp.34-35, 1989.
- (8) 「彼〔米兵〕が私に話しかけようとしたその瞬間、閃光とともに彼の頭が飛んだ。血が間欠泉のように噴きあげ、首のない身体が崩れおちた。そのわずか二秒後にドイツ軍の大砲が爆発する音が響いた。それは恐怖の光景だったが、不思議なことに私はそれを悲劇的だとは思わなかった。私にとって、それはまず奇妙な出来事であり、生と死の遊戯のひとつであり、自然の成り行きとして受けとめるしかなかった。実際、戦争は私たちを最悪なことに慣れさせてしまった。最悪なことを月並みにしてしまっただとさえ言えるだろう。」(『ミシェル・ルグラン自伝』, 47 頁, [] 内は筆者による補足, 傍線は筆者による。)
- (9) デイヴィット・ボードウェル／クリスティン・トンプソン『フィルムアート』藤木秀朗監訳, 名古屋大学出版会, 2007 年 (原著 2004 年), 507 頁。
- (10) 前掲書, 348 頁。
- (11) ミシェル・シオン『映画にとって音とはなにか』竹中英克・J. ピノン訳, 勁草書房, 1993 年 (原著 1985 年), 31-36 頁。
- (12) 本稿では 3 つの区分の和訳を 2 つの理由から変更する。まず, シオンは原著において「cadre (フレーム)」ではなく「champ (画面)」を使用している。岩本憲児他監修『世界映画大事典』(日本図書センター, 2008 年, 768 頁)では、映像の境界を指す「フレーム (cadre)」と、映画の空間を指す「画面 (champ)」についての言及がある。これを受け, “hors-champ” を「フレーム外」ではなく「画面外」と和訳すべきだと考える。また長門洋平『映画音響論 溝口健二映画を聴く』(みすず書房, 2014 年, 335 頁)でも指摘されているように, クラウディア・ゴープマンはこの 3 つの区分を “onscreen (in)” “offscreen (hors-champ)” “nondiegetic (off)” と英訳している (Michel Chion, *Audio-Vision Sound on Screen*, Trans. by Claudia Gorbman, Columbia University Press, 1994, pp.73-74.)。「オフスクリーン」は「画面外」と和訳可能であると考え、その用語が意味する内容を加味し「フレーム外の音 (hors-champ)」を「画面外関連音」とする。それに合わせ「インの音 (in)」を「画面内音」とする。「オフの

音 (off)」はゴープマンの英訳が“nondiegetic”であることと、ボードウェル／トンプソンの「非物語世界の音 (nondiegetic sound)」の和訳を参照し「非物語世界の音」とする。本稿の「非物語世界の音」は、ボードウェル／トンプソンの「非物語世界の音」と大意は同じであるが、彼らの「非物語世界の音」における時間の区分（『フィルムアート』, 355 頁, 表 9.2）は考察の対象としない。

- (13) 『映画の音楽』, 227 頁。
- (14) 岡俊雄『フィルム・ミュージック―世界映画音楽辞典』教育社, 1998 年, 405 頁。
- (15) ベラ・バラージュ『映画の理論』佐々木基一訳, 学芸書林, 1992 年（原著 1949 年）, 301 頁。
- (16) 前掲書, 300 頁。
- (17) 『ミシェル・ルグラン自伝』, 48 頁。
- (18) ジム・サムスン『ショパン 孤高の創造者 人・作品・イメージ』大久保賢訳, 春秋社, 2012 年（原著 1996 年）, 128 頁。
- (19) バルバラ・スモレンスカ＝ジェリンスカ『決定版 ショパンの生涯』関口時正訳, 音楽之友社, 2001 年（原著 1995 年）, 325 頁。
- (20) 千蔵八郎『名曲事典 ピアノ・オルガン編』音楽之友社, 1976 年, 456 頁。
- (21) 市田儀一郎『バッハ平均律クラヴィーア I 解釈と演奏法 2012 年部分改訂』音楽之友社, 2012 年, 427 頁。
- (22) ヘルマン・ケラー『J. S. バッハの平均律クラヴィーア曲集 作品と演奏について』竹内孝治・殿垣内知子訳, 音楽之友社, 1986 年（原著 1965 年）, 121 頁。
- (23) 『バッハ平均律クラヴィーア I 解釈と演奏法 2012 年部分改訂』, 146 頁。
- (24) 『映画の音楽』, 183-184 頁。
- (25) 渡辺護『音楽美の構造』音楽之友社, 1969 年, 86 頁。
- (26) 『映画音響論 溝口健二映画を聴く』, 28 頁。
- (27) 『映画にとって音とはなにか』, 37 頁。
- (28) Michel Legrand, Benjamin Legrand and Pierre Uytterhoeven, CINQ JOURS EN JUIN roman. Sylvie Messinger, 1989, p.32. 筆者が和訳・要約した。
- (29) 井上頼豊『カザルス的心―平和をチェロにのせて―』岩波ブックレット NO.212, 岩波書店, 1991 年, 2 頁, ルビ原文ママ。
- (30) R. マリー・シェーファー『世界の調律 サウンドスケープとはなにか』鳥越けい子・小川博司・庄野泰子・田中直子・若尾裕訳, 平凡社, 2006 年（原著 1977 年）, 236 頁。

図版



図1 『城の生活』, 田舎道を自転車で走る



図2 『6月の5日間』, 田舎道を自転車で走る



図3 『城の生活』, 木に引っかかったパラシュート



図4 『6月の5日間』, 木に引っかかったままのパラシュート



図5 〈練習曲 op.10 no.12〉シーン①



図6 鳥の鳴き声を聞くイヴェット



図7 〈練習曲 op.10 no.12〉シーン③



図8 〈Scènes de la vie quotidienne〉



図9 〈Love makes the changes〉シーン
(1)



図10 〈Love makes the changes〉シー
ン (2)



図11 電線を5線に、鳥を音符に見立て
て歌うミシェル

図版出典

図1, 3: ジャン＝ポール・ラブノー『城の生活』1965年公開, 95分モノクロ, フランス (BMG ビクター, VHS)

図2, 4-11: ミシェル・ルグラン『6月の5日間』1989年公開, 108分カラー, フランス (Seven Sept, DVD)

本稿は、日本映像学会関西支部第80回研究会(2017年3月4日、於京都工芸繊維大学)での口頭発表に加筆修正したものである。